



La transition du modèle spatial au modèle logique dans l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci

Laurent Mattiussi

► To cite this version:

Laurent Mattiussi. La transition du modèle spatial au modèle logique dans l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. Christina Vogel. Valéry et Léonard : le drame d'une rencontre. Genèse de l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Peter Lang, pp.73-83, 2007. hal-00903305

HAL Id: hal-00903305

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00903305>

Submitted on 11 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Valéry et Léonard : le drame d'une rencontre. Genèse de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*

Laurent Mattiussi

Université Jean-Moulin Lyon 3

Faculté des lettres et civilisations

laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

La transition du modèle spatial au modèle logique dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*

Laurent Mattiussi

Université Jean Moulin — Lyon 3

Dans les trois premiers alinéas de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry entreprend d'amener progressivement à une forme définie, comme par un mouvement spontané de l'imagination, un être d'abord indéterminé, désigné à deux reprises, de la manière la plus générale et la plus sommaire, comme « un homme »¹. Le lecteur voit ainsi surgir peu à peu du néant une vague silhouette qui se précise quand l'auteur, au début du troisième alinéa, attribue une identité au « personnage »² anonyme dont il vient d'esquisser rapidement quelques traits essentiels. « Un nom manque à cette créature de pensée [...]. Aucun ne me paraît plus convenir que celui de *Léonard de Vinci* »³. Cette révélation est évidemment le but dissimulé mais prémédité auquel tendent les deux premiers alinéas. Il convenait que l'auteur la tînt momentanément en réserve pour garantir sa stratégie de dévoilement graduel.

Si décrire sur le mode de la fiction les opérations mentales d'un peintre illustre, dont l'existence est attestée par son œuvre, par sa renommée et par l'histoire, ne visait qu'à ménager un effet de surprise, le procédé pourrait paraître inutilement alambiqué. On reconnaîtra le signe d'une intention plus sérieuse en ceci que cette pratique ambiguë de la fabulation relève à la fois de la découverte et de l'invention. Les opérations intellectuelles consistant à « retrouver » et à « refaire »⁴ impliquent le

¹ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977 (1^{ère} éd. : 1957), vol. 1 (désormais abrégé *Œ*, I), p. 1153 et 1155.

²*Ibid.*, p. 1156.

³*Ibid.* Dans toutes les citations, c'est toujours Valéry qui souligne.

⁴*Ibid.*, p. 1153.

recours à la *mimesis* pour reconstituer un modèle originel, tandis que les décisions impératives : « nous faisons que [...] » et « je veux qu'il ait [...] »⁵ indiquent à l'inverse la visée architectonique d'une volonté productrice. Dans la mesure où Valéry s'assigne cette tâche paradoxale : la genèse idéale d'un esprit réel, celui de Léonard de Vinci, il peut suggérer simultanément que l'entité évoquée est déjà donnée et qu'elle est encore à élaborer, qu'il devrait suffire de la mettre au jour — puisque la pensée est censée s'appuyer dans sa recherche sur un savoir préalable concernant la réalité effective de son objet — et qu'il est cependant indispensable de la « *construire* »⁶, comme l'auteur le souligne lui-même en explicitant sa démarche dans la lecture rétrospective qu'offrent ses notes marginales.

Ce double jeu énigmatique doit être rapporté au choix de Valéry, qui retient Léonard de Vinci parmi d'autres exemples possibles de la fécondité intellectuelle. C'est lui-même que Valéry retrouve au moins en partie dans cette figure. « Oui, à des minutes, on a été Léonard comme on a été Poe, Pascal, Bonaparte ou Dupin, ou Descartes »⁷. Léonard est à la fois peintre et savant, comme Pascal, poète et penseur, mathématicien et physicien. L'œuvre de Léonard associe une production artistique éminente à l'exercice génial de la pensée rationnelle ; cette œuvre sollicite l'intégrité de l'esprit, envisagé dans la complémentarité de ses aspects. Il est naturel que Valéry se reconnaisse en Léonard et même qu'il s'identifie à lui, puisqu'il apparaît lui-même divisé entre la poésie et la réflexion théorique, entre le besoin de la fiction et la nécessité de l'objectivité, entre la pensée qui invente et la pensée qui découvre, dont les finalités respectives semblent difficilement conciliables, si ce n'est directement antagonistes. En s'attachant à Léonard, Valéry se projette en autrui, dans une intelligence analogue à la sienne, pour explorer et élucider le *modus operandi* de son propre esprit.

Le cas de Léonard illustre l'aptitude du même esprit à mettre en œuvre deux modalités distinctes, peut-être opposées, de la création, deux « accomplissements presque contradictoires dans l'opinion générale »⁸ : d'une part les arts plastiques, c'est-à-dire la figuration spatiale, l'agencement des formes, d'autre part la recherche scientifique et technique, fondée sur la logique, le calcul, l'enchaînement rigoureux des concepts, les méthodes hypothético-déductives. Or le motif de la rencontre entre deux activités intellectuelles divergentes ne concerne pas seulement l'objet évoqué par l'*Introduction* : la figure de Léonard, mais aussi le projet que s'assigne l'auteur de l'*Introduction* et sa manière de procéder. La « méthode » à laquelle Valéry recourt pour reconstruire — c'est-à-dire découvrir — ou plutôt « *construire* » — c'est-à-dire inventer — la figure de Léonard a en effet quelque chose à voir avec la méthode de

⁵*Ibid.*, p. 1153 et 1155.

⁶*Ibid.*, commentaire marginal, p. 1156.

⁷ « Premières notes et esquisses de plans », f° 12 v°.

⁸*Ibid.*, f° 10 v°.

Léonard dans son double aspect, spatial et logique⁹. C'est pourquoi, afin de remplir le cadre vide initial et de conduire jusqu'à son complet développement l'ébauche mentale de Léonard, les trois premiers alinéas de l'*Introduction* mettent en tension les deux modèles que l'analyse dégage de son objet, Léonard de Vinci : le modèle qui ressortit à l'imaginaire, au domaine des formes, à l'espace et le modèle qui ressortit à la logique, au concept, à la déduction. La question des rapports qu'entretiennent le modèle spatial de la pensée et le modèle logique parcourt d'ailleurs non seulement l'*Introduction*, mais aussi les deux autres textes de Valéry sur Léonard : la *Note et digression*, ainsi que *Léonard et les philosophes*.

De l'activité créatrice déployée par Léonard de Vinci, dans toute sa diversité, Valéry dégage un principe fondamental : « le monde des images et le système des *concepts* arrivent parfois à se joindre »¹⁰. Loin d'être radicalement séparés, « les sciences et les arts » procèdent d'une même origine, car « les résultats de leurs travaux [...] ne diffèrent qu'après les variations d'un fond commun »¹¹. Toute forme de production intellectuelle doit en définitive pouvoir se ramener à « un jeu général de la pensée »¹². C'est pourquoi il n'est pas complètement absurde d'évoquer cette figure à première vue hybride et inconcevable : « le poète de l'hypothèse »¹³. Pour accepter la coexistence, dans le même esprit, de l'imagination et de l'induction, et par conséquent la pertinence de cette formule quelque peu provocante, il faut avancer dans la connaissance de l'esprit et de ses mécanismes les plus secrets. Sinon, l'on ne pourra s'empêcher de tenir l'artiste savant pour une impossibilité, « une sorte de monstre, un centaure ou une chimère »¹⁴, alors que Léonard de Vinci illustre précisément la possibilité de dépasser cette fausse contradiction. Le savant artiste qu'il est se montre en effet apte à faire converger en un mouvement créateur unique la liberté ou même la fantaisie que rien ne limite et la plus stricte soumission aux lois nécessaires de la pensée et de la nature. « L'arbitraire créant le nécessaire... »¹⁵, tel est le paradoxe de l'inventeur qui, en multipliant les jeux formels, en procédant à la manière des artistes, finit par rencontrer les structures fondamentales du réel et s'érige par là même en modèle irréfutable de la rigueur propre aux savants.

Les premiers jets de l'*Introduction* désignent Léonard par une formule tout aussi paradoxale : « Cet esprit si ami de la réalité parce qu'il tendait à la couvrir / à

⁹ Cf. *Introduction...* in *Œ*, I, p. 1155 : « la méthode qui va nous occuper et nous servir ».

¹⁰ *Ibid.*, commentaire marginal, p. 1173.

¹¹ *Ibid.*, p. 1157.

¹² *Ibid.*, p. 1181.

¹³ *Ibid.*, p. 1180.

¹⁴ *Léonard et les philosophes* in *Œ*, I, p. 1261.

¹⁵ *Introduction...*, commentaire marginal, in *Œ*, I, p. 1181.

l'imaginer totalement »¹⁶. Comment Léonard peut-il rester scrupuleusement fidèle à « la réalité », s'il ne fait que « l'imaginer » ? C'est qu'il rend manifestes les caractéristiques essentielles que présente l'organisation des choses en créant des images et en observant toujours « la rigueur, la continuité dans l'enchaînement des images »¹⁷. Ces images lui permettent, dans le même mouvement intellectuel, d'inventer et de découvrir le réel. Elle ne sont donc pas très éloignées, au fond, de celles qu'il élabore dans sa peinture et ses projets architecturaux. L'imagination est première et, de manière inattendue, elle se montre capable de conduire à un système de concepts, alors qu'elle est par sa nature même indépendante de toute contrainte logique. C'est « l'arbitraire » qui mène au « nécessaire ». Le modèle spatial de l'image précède le modèle logique et prévaut sur lui, puisque l'image, dans le prolongement de sa propre cohérence, produit et fonde, en un certain sens, la formulation des lois mathématiques ou physiques.

Valéry découvre ainsi chez Léonard les conditions d'une équivalence apparemment improbable : « Toute science ou art... »¹⁸ Une telle formulation tend à identifier purement et simplement les deux types d'activité intellectuelle. Cette équivalence n'est pas tout à fait aussi nette dans le texte définitif, mais ce dernier n'en rapproche pas moins « les domaines apparemment si distincts de l'artiste et du savant »¹⁹. Quand Valéry tente de se représenter l'esprit de Léonard engagé dans le processus de l'invention, il ne peut s'empêcher d'imaginer un modèle cognitif calqué sur celui de la création artistique : « Tous ses procédés d'analyse ressemblent à de l'art »²⁰. Comment Valéry peut-il risquer une proposition aussi évidemment contraire aux conceptions habituelles de l'art et de la science, de leur opposition radicale ? Comment l'art qui, en tant qu'art, ne saurait se contenter d'imiter strictement le réel et qui par conséquent invente toujours un ordre neuf, qui réorganise la réalité suivant ses propres fins esthétiques, peut-il rejoindre la science qui découvre un ordre, qui met en évidence une organisation préexistante ? La réponse est suggérée par *Note et digression*. Le point d'intersection de ces démarches intellectuelles normalement incompatibles, c'est l'esprit de Léonard : « ce possesseur du dessin, des images, du calcul, avait trouvé l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles »²¹. La rencontre des images et du calcul, de la représentation spatialisée et de la rationalité logique paraît

¹⁶ « Premières notes et esquisses de plans », f° 1 r°.

¹⁷ *Ibid.*, f° 11 r°.

¹⁸ *Ibid.*, f° 3 v°. Au même endroit apparaît la formule équivalente : « art ou science », puis à nouveau, dans « Divers fragments non utilisés », f° 88 r°. Cf. « Cahier de notes préliminaires », f° 5 v° : « les opérations qui se terminent en œuvres d'art ou de science ».

¹⁹ *Introduction...*, in *Œ*, I, p. 1192.

²⁰ « Cahier de notes préliminaires », f° 11 v°.

²¹ *Note et digression* in *Œ*, I, p. 1201.

très problématique ailleurs qu'en ce lieu singulier, mais l'effort littéraire de tout le texte tend justement à en faire saisir la possibilité au lecteur.

Dans les esquisses du texte, il apparaît très clairement que Valéry présuppose chez Léonard un esprit exceptionnel en ce qu'il est à la fois puissance d'imagination et faculté d'analyse, aptitude à saisir dans un même mouvement des rapports entre les formes et des relations entre les idées. « En ouvrant largement les yeux de l'esprit, en suivant la logique spéciale et si méconnue (sauf en art) des images, en connaissant ce qu'implique une vision sp., Faraday comme Vinci aperçurent d'analogues liaisons, les fils des forces, (les lignes de moindre résistance de l'imagination) »²². Ce qui paraît distinguer les grands créateurs, dans le domaine de la science comme dans celui de l'art, est que chez eux l'imagination et l'entendement ne sont pas séparés, de sorte qu'il sont capables d'appréhender ce que Valéry nomme ici « la logique spéciale [...] des images », une logique qui a sa spécificité, qui n'est pas celle des concepts, mais dont le propre est de pouvoir se concilier avec cette dernière. « La poésie, algèbre des images »²³, voilà une définition qui met à mal bien des préjugés. Valéry évoque dans le même sens une « logique » qui consiste dans « la dépendance des figures »²⁴. Cette sorte particulière de logique, le texte définitif de l'*Introduction* la nomme « *logique imaginative* »²⁵, étrange formule qui peut être prise dans les deux sens : elle suggère la possibilité pour l'imagination d'être soumise à des enchaînements nécessaires et tout autant la possibilité pour la logique d'être une faculté d'invention.

Le texte définitif ne postule ni une confusion des facultés ni une identité de l'image et du concept, mais « la communication entre les diverses activités de la pensée »²⁶, qui exclut leur distinction absolue. En 1930, la prééminence de l'imagination, sa fonction de faculté fondatrice est suggérée par une réflexion sur ce que Valéry nomme « *l'imagerie mentale* »²⁷. Les phénomènes imaginaires, précise Valéry, ont leurs « lois propres ». Ce sont bien les lois de l'imagination, mais Valéry attribue à ces lois « une généralité extraordinaire »²⁸. Ce n'est pas exactement que le champ d'application de ces lois s'étende à d'autres domaines de l'esprit, mais, elles « permettent de rejoindre des *mondes* aussi distincts que ceux du rêve, de l'état

²² « Cahier de notes préliminaires », f° 11 r°. L'allusion à Faraday se retrouve dans l'*Introduction...* in *Œ*, I, p. 1195.

²³ « Cahier de notes préliminaires », f° 14 r°.

²⁴ *Léonard et les philosophes* in *Œ*, I, p. 1267.

²⁵ *Introduction...* in *Œ*, I, p. 1194.

²⁶ *Ibid.*, p. 1187.

²⁷ *Ibid.*, commentaire marginal, p. 1193.

²⁸ *Ibid.*

mystique, de la déduction par analogie »²⁹. Les lois de l'imagination constituent un cadre général auquel même certaines procédures logiques de la pensée ne sont pas tout à fait étrangères. L'imagination offre ainsi une sorte de modèle fédérateur qui ne permet pas de confondre purement et simplement toutes les activités de l'esprit mais qui permet au moins d'en faire pressentir l'unité profonde. La pensée de Valéry rejoint ici celle de Kant. Quand le philosophe allemand définit l'imagination comme une faculté schématisante, il pense le schématisme comme une opération intermédiaire entre l'image et le concept³⁰ et érige de ce fait l'imagination en faculté originaire, surtout dans la première édition de la *Critique de la raison pure*. Les réflexions de Valéry sur Léonard, si l'on suit jusqu'au bout leurs implications profondes, semblent converger vers une conception analogue.

Dans sa tentative pour reconstituer les opérations intellectuelles de Léonard, Valéry voit s'ouvrir à lui les deux seules voies possibles pour une telle enquête : celle de l'imagination et celle de la logique. L'objet de l'*Introduction* est de « construire » un « personnage »³¹. Cette démarche est désignée rétrospectivement par Valéry comme une « sorte de logique »³² qui s'oppose à l'existence. La logique implique en effet une nécessité d'ordre intellectuel, tandis que la vie d'un individu n'est qu'une succession contingente d'événements qui auraient pu aussi bien ne pas avoir lieu et qui donc ne suffisent pas à caractériser la part essentielle de la personne. Valéry précise ainsi cette opposition entre la démarche logique et la démarche existentielle ou factuelle : « La construction, au contraire, implique les conditions *a priori* d'une existence qui pourrait être — TOUT AUTRE »³³. Il semble que, dans une telle perspective, toute approche qui relèverait de l'imagination devrait être complètement exclue, car la recherche prétend ici à une rigueur suffisante pour atteindre une certaine adéquation entre ses hypothèses et la réalité qu'elle vise. Or l'imagination conserve toute sa place dans ce processus d'investigation. Le créateur Valéry, tentant d'élucider le mouvement créateur de Léonard, doit associer lui aussi l'imagination et la logique, avant même de présenter au lecteur, dans la suite de sa réflexion, la théorie de leur réunion nécessaire. La comparaison entre les brouillons successifs de l'*Introduction* et l'état final du texte

²⁹*Ibid.*, commentaire marginal, p. 1193-1194.

³⁰ Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à Laurent Mattiussi, « Schème, type, archétype » in D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (éd.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 307-317.

³¹*Introduction...*, commentaire marginal, in *Œ*, I, p. 1156.

³²*Ibid.*

³³*Ibid.* On notera l'expression « conditions *a priori* », littéralement kantienne. Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* in *Œuvres philosophiques*, éd. Ferdinand Alquié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1980, vol. I, p. 785, 788 (sur l'espace comme l'une des « conditions [...] *a priori* » de l'intuition), 795 (« le temps est une condition *a priori* de tout phénomène »).

permet d'établir, au risque peut-être d'une certaine systématisation, que la tension entre le modèle spatial et le modèle logique, plus précisément la possibilité de concevoir la transition de l'un à l'autre et finalement la coexistence des deux, est un enjeu capital dans l'élaboration progressive du texte.

Le début de l'*Introduction*, dans sa version définitive, accorde un rôle exclusif au déplacement dans l'espace, en quoi consiste essentiellement, par métaphore, l'exploration imaginaire évoquée dès la première phrase par le verbe « songer »³⁴. La « pensée » de l'« homme » qu'il s'agit de susciter est à « retrouver entre ses œuvres » et elle sera « à l'image de la nôtre ». Si « nous nous représentons un homme ordinaire », le modèle spatial s'impose naturellement, car nous nous intéressons alors surtout à « l'extérieur de son existence », à son « cercle d'activité ». Toutefois, le modèle spatial prévaut encore si nous envisageons maintenant le cas d'un génie et que nous tentons de « nous figurer les travaux et les chemins de son esprit ». Nous devons à nouveau faire appel à « notre imagination »³⁵ pour tenter d'englober dans sa diversité et sa complexité « la figure » complète de ses méditations et de ses dons exceptionnels. Forcément, des fragments entiers de cette « étendue mentale » échapperont à notre appréciation, « informes haillons d'espace » rencontrés « au hasard des intervalles ». Ainsi est filée la métaphore de la topographie, jusqu'à ce que l'« imagination » soit une fois de plus invoquée : elle est nécessaire pour combler les manques de ce tissu lacunaire que demeure toujours notre connaissance, quand elle s'assigne pour objet un esprit hors du commun.

À cet endroit, c'est-à-dire approximativement au second tiers du premier alinéa, entre en concurrence avec le modèle spatial un second modèle, qui concerne des opérations purement logiques. L'imagination cesse alors d'être seule sollicitée. Paraît aussi l'« intelligence », en quête d'« un ordre unique », d'un « système », d'« une hypothèse », vouée à « l'analyse logique »³⁶, se heurtant à « la difficulté de concevoir un objet »³⁷, s'essayant tantôt à « une déduction »³⁸, tantôt à « une conjecture ». Le modèle spatial continue toutefois de se déployer en même temps que le modèle logique, car « l'invention »³⁹ conserve tous ses droits pour « former une image décisive » de « l'individu qui a tout fait », pour deviner « la vision centrale » à partir de laquelle s'organise sa « pensée »⁴⁰, même si cette dernière reste difficile à maîtriser parce

³⁴*Introduction...* in *Œ*, I, p. 1153. Les citations comprises entre deux appels de notes sont extraites de la même page.

³⁵*Ibid.*, p. 1154.

³⁶*Ibid.*, p. 1155.

³⁷*Ibid.*, p. 1155-1156.

³⁸*Ibid.*, p. 1156.

³⁹*Ibid.*, p. 1154.

⁴⁰*Ibid.*, p. 1155.

qu'elle est extraordinairement « étendue ». Bien que les ressources de l'esprit inventif à l'œuvre dans le texte pour définir la figure de Léonard comprennent maintenant les possibilités du raisonnement, sans se cantonner à celles de l'imagination spatiale, la tâche fondamentale que l'esprit s'assigne est toujours d'« imaginer un homme ». La pensée demeure aux prises avec « l'expansion de termes trop éloignés »⁴¹, avec « la multitude des choses imaginables », avec les « débris extérieurs d'une personnalité ». Non seulement l'imaginaire spatial subsiste, mais il ne semble nullement incompatible avec les contraintes de la rationalité. Il arrive d'ailleurs que le modèle spatial et le modèle logique en viennent à se fondre dans une formule particulièrement apte à manifester leur affinité essentielle. Ainsi, le terme capital de « méthode »⁴², qui occupe une position centrale dans le titre de l'opuscule, signifie-t-il étymologiquement « chemin », de sorte qu'il renvoie aussi bien à la métaphore spatiale qu'aux procédures de la pensée logique. L'image du « chemin » se rencontre d'ailleurs à deux reprises dans les brouillons⁴³. Elle subsiste dans le texte définitif⁴⁴, où elle s'impose constamment comme un motif implicite des trois premiers alinéas. De même les « figurations rigoureuses de mainte recherche » peuvent-elles évoquer simultanément l'invention libre des formes par l'imagination et la conformité aux prescriptions les plus inflexibles de l'entendement.

Mettre de la sorte toutes les citations sur le même plan en les extrayant de leur contexte, ne serait-ce que pour en souligner les enjeux, conduit toutefois à gommer les différentes strates du texte, à identifier la pensée de l'auteur construisant un personnage et la pensée qu'il prête à ce personnage. Le nivellement des citations conduit aussi à une confusion du Léonard vivant et du Léonard créateur. Or Valéry écarte l'image du Léonard concret pour se concentrer sur les déductions à tirer des œuvres laissées par le Léonard réfléchissant. L'imagination, la figuration, la représentation spatiale auraient pu être négligées en tant qu'elles concerneraient exclusivement le Léonard extérieur, contingent, celui de la biographie, tandis que le Léonard savant, l'inventeur, serait l'objet privilégié de la pure intelligence. Ce partage se dessine certes dans les trois premiers alinéas, mais il est loin d'être aussi tranché. Les deux registres de l'imaginaire et du rationnel se chevauchent, interfèrent dans la tentative de l'esprit pour « saisir »⁴⁵ les structures intellectuelles impliquées par l'œuvre de Léonard, comme en témoigne cette expression quasi oxymorique : « une sorte de logique presque sensible ». Peut-être n'est-ce pas un hasard si cette référence à une étonnante « logique [...] sensible » suit immédiatement la phrase où se manifeste

⁴¹*Ibid.*, p. 1156.

⁴²*Ibid.*, p. 1155.

⁴³ « Premières notes et esquisses de plan », f° 1 v° ; « Différentes rédactions des 2^e et 3^e alinéas », f° 34 r°.

⁴⁴*Introduction...* in *Œ*, I, p. 1153.

⁴⁵*Ibid.*, p. 1154.

avec le plus d'évidence le modèle pictural : « Celui qui se représente un arbre est forcé de se représenter un ciel ou un fond pour l'y voir s'y tenir »⁴⁶. Léonard est peintre, Valéry poète. Cette évidence résiste à la logique pure. Valéry revisitant la figure de Léonard entend se montrer, comme son modèle, à la fois artiste et mathématicien.

L'opposition du modèle spatial, figuratif, imaginaire, et du modèle logique est plus visible dans les brouillons, où les deux motifs se heurtent plus brutalement, que dans la version définitive. La juxtaposition des contraires est ainsi plus fréquente dans les états antérieurs que dans le texte publié. Une formule provisoire telle que « les suites d'images et de notions »⁴⁷ tend à estomper la différence entre image et concept par le biais de la conjonction, mais non sans que la coordination ait au préalable marqué cette différence. Il en va de même, quelques lignes plus haut, de la prédication : « Cette imagination est la seule méthode [...] »⁴⁸. Ici encore la syntaxe, en rapprochant deux notions éloignées dans la représentation commune du fonctionnement mental, impose la possibilité d'une proximité inattendue mais rappelle du même coup au lecteur attentif toute la distance ordinairement admise entre « imagination » et « méthode ». L'état final du texte instaure une série de médiations plus complexes que dans les brouillons pour assurer la transition de l'une à l'autre démarche intellectuelle.

Aussi la version définitive de l'*Introduction* apparaît-elle plus ambiguë que les états antérieurs. Un fragment de la première phrase est d'abord rédigé en ces termes : « ce que donnent à penser son nom et les œuvres [...] »⁴⁹. Dans le texte final, « penser » est remplacé par « songer », qui signifie à la fois penser et rêver. En un seul mot est annoncé le rôle essentiel, mais obscur et caché, de l'imagination dans ce qui suit. Les brouillons sont plus concentrés, de sorte qu'ils favorisent davantage l'affirmation réciproque, le face-à-face des deux modèles. Ainsi un brouillon du premier alinéa introduit-il la notion d'hypothèse dès la troisième phrase⁵⁰, un autre dès la deuxième⁵¹, ce qui lui aurait fait juxter les thèmes de l'image. Le texte définitif la fait reculer considérablement, comme il repousse plus loin le motif pictural, qui apparaît dans l'un des brouillons dès la huitième phrase : « Un arbre imaginé implique un fond où il se place [...] »⁵². Les transformations apportées aux états successifs du texte font que les champs textuels où dominent respectivement la figuration spatiale et la pensée logique s'étendent ; elles font que le rythme de leur alternance ralentit. Alors que les brouillons

⁴⁶*Ibid.*, p. 1156.

⁴⁷ « Ébauches du début du texte », f° 22 r°.

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹*Ibid.*, f° 23 r°.

⁵⁰*Ibid.*, f° 22 r°.

⁵¹*Ibid.*, f° 33 r°.

⁵²*Ibid.*, f° 22 r°.

semblent exiger la collaboration des deux fonctions intellectuelles, la version définitive suggère plutôt leur imbrication spontanée.

Dans une version primitive du deuxième alinéa, l'expression « machine à produire des inductions »⁵³ désigne l'esprit de Léonard, dont elle accentue le penchant logique. Dans la version finale, le passage est déplacé à un endroit où la notion d'induction aurait trouvé une place appropriée : juste après le tournant que prend le premier alinéa, quand le modèle logique se substitue au modèle spatial et prédomine momentanément. Dans les états successifs du texte, cette note vigoureuse s'édulcore rapidement. La notion d'induction a complètement disparu dès l'étape suivante, où la formule devient : « production mécanique et spirituelle »⁵⁴. Il a suffi de substituer au verbe le substantif correspondant et des adjectifs aux substantifs pour obtenir une autre séquence, à la fois proche de la première par la configuration et divergente par le sens. Dans la version définitive, on peut lire : « l'opération d'un mécanisme »⁵⁵. Ce n'est plus l'esprit de Léonard qui est concerné, mais celui qui tente de reconstruire sa figure. Aucun des deux termes retenus ne renvoie clairement ni au travail de l'imagination ni à celui de la logique. L'opposition potentielle des deux fonctions intellectuelles s'est ainsi presque complètement dissoute.

Ce trop rapide survol des brouillons donne à penser que le texte définitif, en s'étoffant, tend à atténuer, presque jusqu'à l'annuler, l'opposition entre le modèle spatial et le modèle logique, entre l'imagination et le concept. En se développant, la pensée et l'écriture de Valéry multiplient les points de contact, les passages, les interférences entre les deux modèles. Les brouillons, plus schématiques, paraissent en comparaison accentuer les distinctions. Les antithèses y semblent plus perceptibles, mais il s'agit d'une illusion rétrospective : la différence n'y apparaît si marquée qu'à la lumière d'un texte définitif où elle est notablement estompée. Même si le début de *l'Introduction* ne peut éviter de distinguer les deux modèles, la scission originaire de l'acte créateur disparaît dans les circonvolutions d'un texte rendu progressivement plus subtil et plus dense. Le Valéry de l'entendement qui analyse, déduit, suit l'ordre des raisons, est subjugué par le Valéry poète, qui croit à la valeur de l'imagination, au point de lui conférer une fonction heuristique et architectonique égale, si ce n'est supérieure, à celle qu'exige le pur intellect.

⁵³ « Différentes rédactions des 2^e et 3^e alinéas », f° 34 r°.

⁵⁴*Ibid.*, f° 35 r°.

⁵⁵*Introduction...* in *Œ*, I, p. 1154.